

TALIJANSKI DIJALEKTALNI TEATAR IZMEĐU RENE SANSE I ROMANTIZMA

GLORIJA RABAC-ČONDRIĆ

Prisutnost dijalektalnih komediografa Angela Beolca zvanog Ruzante, Andrea Calma i Gigija Artemija Giancarlija u renesansnom teatru djelovalo je izazovno na mnoge umišljene umjetnike koji su u dijalektalnoj ili pluridijalektalnoj upotrebi vidjeli izlaz za svoj deficitarni talent.¹ Jezični i dijalektalni promiskuitet — usmjeren na mehaničko izazivanje smijeha — sam je po sebi ukazivao na dezintegracioni proces renesansnog izražajnog jedinstva i otvarao put *commediji dell'arte*, gdje se pretvorio u neku vrstu pokretačke snage ili je postao surogat komične komponente.

Dok je »lingvistički ideal u društvu s aristokratskim i rafiniranim manirama i težnjama, kakvo je bilo društvo intelektualaca u *cinquecentu*, koje je živjelo u dvorskom ambijentu ili je bilo orijentirano na nj ili pak pod njegovim utjecajem, bio ideal isto tako rafiniran i aristokratski jezik, što je odgovaralo njegovu estetičkom i hedonističkom idealu... — dok se odvijala borba protiv preostalih pobornika latinske riječi — što ne dopušta da se govori — ... o bilingvizmu u smislu valjane afirmacije latinskoga pored talijanskog jezika u usmenoj i pisanoj upotrebi«, dotle »ostaje onaj drugi bilingvizam koji se može razabrati u dualizmu vulgarni (tj. talijanski) — dijalekt«;² dotle je, konkretnije rečeno, grupa književnika, koja se formirala usred društvenih promjena, osjetila potrebu za probijanjem kore konvencionalne književnosti i manirizma, za razbijanjem mehanički montiranoga leksičkog, sintaktičkog i stilističkog aparata pribjegavajući svakodnevnom govoru, mobilnom i vitalnom, koji je građanska klasa stvorila za sebe i koji je dobivao silan impuls od raznih narječja.

¹ Frapantan je slučaj Virgijija Verruccija, koji je nedostatak nadahnuća pokušao prikriti upotrebom raznih dijalekata. U komediji *Li diversi dialetti* natjerao je svoje junake da govore desetak narječja, ne obazirući se što se jedinstvo radnje raspalo u jezičnoj šarolikosti.

² Isp. B. T. Sozzi, *Aspetti e momenti della questione linguistica*, Padova 1955, str. 36 i dalje.

Mada, prema riječima Bruna Migliorinija, »dijalekt odgovara svakodnevnoj potrebi malog lokalnog, a u najbolju ruku regionalnog svijeta; dijalekt zadivljujućom preciznošću razlikuje i one najmanje nijanse koje se odnose na domaće i poljoprivredne predmete; ali apstraktni pojmovi, koji nadilaze svakodnevni skroman život, mogu naći svoj izraz samo u jeziku obrazovanih, koji je duga upotreba od strane misaonog svijeta i ljudi od akcije osposobila za iskazivanje svake vrste misli«,³ renesansni dijalektalni stvaraoči — posebno Ruzante — dokazali su svojim djelima neograničenost dramskih svojstava dijalekta i potvrdili da upravo domaći, svakodnevni, lokalni, nepatvoreni glasovi mogu komediju natopiti nepovijljivom komikom.

Protureformacija je uzrokovala involuciju ljudskog duha, razbila je jedinstvo težnji stvaralačke elite, zaprijetila je reperkusijama nemirnim i neposlušnima, zatražila od pjesništva strog moralizam, priželjkujući da ono postane sluga religioznoj ideji. Iz tih razloga zatajila je i dramaturgija i prepustila glumcima da svoju egzistenciju osiguraju pragmatističkim sredstvima. Oni su ubrzo izbacili iz teatra kržljave i sakate tekstove, a uz njih i dobre za zamjenu donijeli na pozornice prave spektakle. »U društvenom životu prevladavaju pitanja *forme* (podvukla G. R. Č.), zbog čega se vrlo velika pažnja posvećuje prednostima, titulama, ceremonijalu. Vanjskomu sjaju treba pridružiti hvastanje. Političkomu i religioznom pritisku slijedi kao pandan pretvaranje«,⁴ koje ne mi-oiłaze teatar.

Kada se stvaralački zalet i tragalački duh počinju stišavati, javljaju se zatvorene institucije usmjerene na fiksiranje pjesničkih kalupa, na određivanje jezičnih normi, na postavljanje lingvističkih međa. Gotovo u svakom gradu niču akademije; Accademia della Crusca (1582) planira izradu prvog rječnika. Bez obzira na njihov prinos razvoju nacionalne kulture i proširivanju ljudskih spoznaja u teoretsko-znanstvenoj oblasti, a akademije su svojom djelatnosti posredno utjecale na osiromašenje entuzijazma u umjetničkom stvaranju. Njihova ukalupljenost, uz ostale političke i religiozne faktore, odrazila se drastično na književnom polju, natjerala je pjesnike, prozaiste i dramaturge da u jeftinom humoru, blaziranoj komici, gruboj burlesci i neinventivnoj satiri potraže zamjenu za istinske osjećaje i ozbiljne teme. Ti surogati nisu mogli razmaknuti lokalne granice, gdje se hranio kampanilizam. Pod zastavom kampanilizma pronađene su i nove zabavljačke forme. Pod njegovim

³ *Conversazioni sulla lingua italiana*, Firenze 1956, str. 16—17.

⁴ Bruno Migliorini, *Storia della lingua italiana*, Firenze 1961, str. 430.

okriljem morali su se raspasti postojeći plemeniti ideali, a napredne zamisli rastočile su se u licemjerju i afektaciji, osjećaji su nestali u riječi nabrekloj od senzualnosti. Krizi stvaralaštva slijedila je duhovna praznina, ali je nad njom prostrta raskošna navlaka.

Pošto su u kazalištu umjetnički izvori presahli, a autori ustukli pred navalom glumaca, predstave su dobile nadjeve: improvizacije, akrobacije, nedoličan jezik pod sjenom maske koja je sakrivala pravo lice protagonista rasonode. Pozornice su opstale i živjele dalje zahvaljujući artificijelnim zapletima, nemotiviranim ljubavnim aferama, intrigama slugu, preoblačenjima i prepoznavanjima, nasilnim otmicama, histeričnim ispadima glumaca, njihovim ljubomorama i svađama.

Borbene i žilave družine *commedie dell'arte* unose u kazalište svakojake tehničke, mimičke i jezične novine, usavršavaju scenu i njezine rekvizite, razigravaju maštu, izrađuju jezične kalupe i frazeologiju prema tipu maske, tj. karaktera koji ona predstavlja. Unatoč ukalupljenim prolozima, pozdravima, *commiatima*, tj. oproštajima s publikom, radnja se odvijala s pomoću dijaloških improvizacija. Oblažuci kostur unaprijed zacrtane radnje svojim riječima, glumci su često crpli izražajnu snagu na vrelima materinskog govora, što znači dijalektalnoga; time je njihova kliširana konverzacija dobivala svježinu. Komika, koja se oslanja na prostačku dvo-smislenost, na vulgarne dosjetke, na trivijalnu akrobatiku, bila je efektivnija kad se glumac odrekao sterilnog, stereotipnog književnog jezika i posegao za narodnim izrazom punim metafora i mudrih jezičnih zavrzlama.

Kada se razmatra povijest novog teatarskog žanra — *commedie dell'arte* — »povijest jednog loma« — kako je prikazuje povjesničar Silvio D'Amico⁵ — treba imati na umu da se ona rodila u građanskim redovima i da se hranila narodnim humorom sve dok je nije prihvatila dvorska elita. To se dogodilo kad su njezini rezervoari komike presahli, odnosno kad je komedija 'erudita' izgubila svoju regeneratorsku moć, a melodrama nije bila u stanju da ispuni zabavljačke prohtjeve aristokratskih slojeva.

Dramski artizam je najavljen u djelima Andrea Calme. Oslanjajući se na elemente lakrdije i na jezične trikove, taj je autor potražio rješenje za svoje nedovoljno nadahnute komične tekstove u egzotici dijalekta. Ambicije i okolnosti odškrinule su mu vrata mletačkih elitnih dvorana, gdje svojim djelima podilazi publici, uvijek željnoj rasonode.

Govorne ekshibicije Calmovih junaka naišle su na odobravanje i oponašanje. Zloupotreba dijalekta i jezika postala je sve očiti-ja kontaminacijom narodnih s eruditskim motivima.

⁵ *Povijest dramskog teatra*, Zagreb 1972, str. 146.

Dezintegracija jezika pratila je duhovnu i društvenu dezintegraciju. Neki se dramski autori čude pred činjenicom što se njihova riječ sapleće u scenski tehnicizam, što trivijalna pantomima istjeruje umjetnički izraz i ljudski glas. Dijalekt se pretvara u mehaničko sredstvo za izazivanje dobrog raspoloženja.

U krizi talijanskog stvaralaštva, kojoj je barokno doba dalo drastične oblike, pojedini se autori ponovno okreću sve bujnijem narodnomu govoru i mada nitko od njih nije pučkog podrijetla, zanose se idejom da će s pomoću rustičnog ili dijalektalnog elementa omogućiti regeneraciju komedije. Među tim autorima vidnije mjeste zauzimaju Michelangelo Buonarroti Mlađi, Carlo Maria Maggi, Carlo Giambattista Tana i Francesco De Lemene. Njihove se stvaralačke putanje ne dodiruju, ali im je zajednička alternativna upotreba pučko-dijalektalnog i standardno-književnog jezika.

Michelangelo Buonarroti Mlađi (1568—1646), član Accademije della Crusca i suradnik u sastavljanju talijanskog *Vocabolarija*, ostavio je dvije komedije — *Tanciu* i *Fieru*⁶ — s kojima je ušao u povijest dramskog teatra. S tim djelima Buonarroti je razmaknuo tematske granice, uklonio jezičnu zavjesu i zamahnuo svojim perom u područja izvan tradicije. Nazvan je leksikalnim eksperimentatorom, etimološkim lingvistom, jezičnim ekshibicionistom, zbog toga što je, osobito u *Fieri*, egzegetsku pažnju usmjerio na filološko-lingvističke terene. Firentinskog autora nije mnogo zabrinjavalo pitanje dramske i scenske organizacije. U *Fieri* su zanemareni osnovni teatarski zakoni i radnja je rastegnuta u beskonačnost. Glavni su junaci istjerani iz zatvorenog prostora i ubačeni na sajmište (*fiera*), gdje je organiziran defile najrazličitijih tipova. Umišljajući da je tako pronašao odgovarajući pučki obojen ambijent, komediograf oslobađa protagoniste akademske kontrole i tjera ih da demonstriraju svoju rječitost. Prepleću se glasovi, narječja, pučki izrazi, žargoni s gradskom terminologijom; u vrevi sajmišta miješaju se ljudi, profesije, interesi i svatko od njih crpe izražajnu snagu u svojoj jezičnoj matici. S toga se u *Fieri* krije pravo leksičko blago, mada su pučko-dijalektalni elementi manje zanimljivi od onih u *Tanciji*.

Rustikalna materija i pastoralno-idilična atmosfera koja pomalo izbija u *Tanciji* kazuje da se Buonarroti teško otimao konformizmu; ipak je u toj komediji »mnogo više nego u njegovu drugom golemom djelu (*Fieri*), brbljavac pomogao piscu, koji je, upra-

⁶ U »Proemiju« komediji *La Tancia* (Firenze 1726) može se, između ostalog pročitati: »A za Accademiju della Crusca vrlo je mnogo radio na velikom djelu *Vocabolarija*; sastavljajući komediju *La fiera* s jedinim ciljem da ga još više proširi.«

vo od glasova koje je čuo u gradskom zaleđu i koje je slatko okusio i u svojoj duši priželjkivao, natjeran da zamisli ljudska stvorenja, živa od tih i zbog tih glasova.«⁷ Ta zamišljena ljudska stvorenja sa seljačko-toskanskim obilježjem ne odriču se svoje lokalne frazeologije i domaće riječi. Zapravo, te riječi akademik Buonarroti hvata prigodno i dovlači ih u smišljeno artikuliran, namjenski organiziran govor, odnosno dijalog. Stoga je prirodna komponenta zasjenjena; seljaci protagonisti iskaču iz svog normalnog ambijenta i tek povremeno zakoračuju u svijet iz kojega su nikli. Pisac nije zaboravio da je svrha komedija zabavljanje, pa na činove i shvaćanja svojih likova prostire tanak satirično-groteskni parodijski sloj i bez podcjenjivanja i zagrižljivosti izbacuje u prvi plan njihovo neiskustvo, nespretnost i prirodnost. U konfrontaciji s uglađenim građaninom oni ispadaju nezgrapni i neotesani; na račun te neotesanosti i naivnosti gradska elita može se malevolentno smijati.

* Likovi seljaka, osobito mladih i zaljubljenih, kao što su Cecco, Ciapino, Tancia i Cosa, postaju smiješni kad njihovu naivnost podcrtava govorna komponenta; u njoj se nazire primitivni ruralni supstrat i gramatička proizvoljnost, iz čega je vidljivo da autor namjerno pojednostavljuje izraz i vrši jukstapoziciju dijaloga kako bi sučeljavanje dvaju svjetova — gradskog i seljačkoga — bilo što efikasnije, kao što se zbiva u susretu Tancie, Cecca i Ciapina, čiji govor odaje njihovo pučko podrijetlo, i Pietra, pretencioznog mladića iz grada:

CIAPINO *cantando fuori*

Traditoraccia, che mi giunga il boia
s'ora non ti rigiungo in questo stretto.

PIETRO: Chi è là?

CECCO: No no, i' non gli vo' dar noia,
i'me ne voglio andar per un tragetto;
ch'i' veggo una cert'aria ingarbugliata,
e Ciapin cerca aver la rea giornata.

TANCIA: Povera me! ho dato in mala via:

Ciapin di là, e di qua 'l cittadino.

PIETRO: Sciagurato, poltron! lèvati via.

CECCO: Tancia, accorda tra lor questo sgomino.

CIAPINO: I'vo dret' a costei, ch'è dama mia.

PIETRO: Ribaldo.

TANCIA: Cecco mio, i' mi t'inchino:«⁸

⁷ Luigi Fassò, »Introduzione«, *Teatro del Settecento*, Verona 1946.

⁸ La Tancia, *Teatro del Settecento*, Verona 1946, str. 899.

Michelangelo Buonarroti se tendenciozno približio svijetu koji je nepoznat gradu, i začuđeno promatra njegovu istinu. Taj svijet nema ništa zajedničko s društvenom elitom. Selo pritiskuju stihija, obrambena nemoć, neotpornost prema organiziranom gradu. Seljački je svijet otuđen, jer se civilizatorski proces zaustavio na izlaznim vratima grada; dva svijeta žive paralelno jedan uz drugi, ne dodiruju se, čak ih razdvaja jezik. Buonarrotiju je bio pristupačan samo jedan, gradski, tj. njegov, a drugi rekreira u svojoj mašti na osnovu uzgrednih susreta; pri tome zaboravlja da je osim jezika trebalo stvoriti za njega i novi scenski okvir i odgovarajuću dramsku formu.

Rustikalna komedija imala je mnogo pobornika, osobito u Firenci.⁹ Reklo bi se da su se s pomoću nje stanoviti autori branili od prodora baroka ili od *commedije dell'arte*. Barok i njegov stil postali su moda početkom XVII stoljeća. Privlačili su svojim inovacijama zasnovanim na bezrezervnoj upotrebi leksika, idioma, metafora, na namještanju riječi kako bi se one u paralelizmu ili kontrapoziciji isticale i privlačile. »Naglašena ekspresivnost najčešće izbija iz neočekivanog približavanja starog i modernog, uzvišenog i trivijalnog, književnog jezika i dijalekta.«¹⁰ Formalne inovacije i jezična akrobatika nisu spasile baroknu umjetnost od prolaznih efekata. Pod njihovim je utjecajem kazališno stvaralaštvo degradirano, istinska dramska riječ zamrla je na scenama.

Stagnacija teatra duže bi potrajala da se nisu pojavili pisci, među kojima Carlo Maria Maggi, s reformističkim namjerama. »Konformist u mladosti, a inovator u poodmaklim godinama« — kako ga predstavlja Dante Isella¹¹ — Maggi intuitivno osjeća kako se barokna kulturna zavjesa kida, kako pjesnik »in una età tutta miserie« traži »vita sicura e lieta« i kako nova terminologija istiskuje stare riječi:

»Ove dice *Amor d'amico*,
È vocabol troppo antico.
Da' moderni si corresse.
Cassa *Amor*, metti *Interesse*.«¹²

Intuicija ga vodi dalje i otkriva kako:

»Son mutati i costumi.
Convien mutar parole.«¹³

⁹ Rustikalni žanr njeguje i Filippo Baldinucci. Na pučkom firentinskom jeziku sastavio je niz scenskih skečeva, punih živahnosti i poslovičkih izraza, s duhovitim dijalogom i probranim idiotizmima.

¹⁰ Bruno Migliorini, *Storia della lingua italiana*, Firenze 1961, str. 437.

¹¹ Isp. »Introduzione«, *Il teatro milanese I*, Torino 1964.

¹² »Primo intermezzo« in »Manco male«, *Lettere e rime varie*, raccolte da L. Muratori, Milano 1700, str. 301.

¹³ *Ibid.*, str. 303.

Ova je misao vrlo indikativna i označava pravac kretanja stvaralocima čiji je duh protureformacija sabila u marinističke barokne okvire i podvrgla bezumnoj kontroli, spriječivši tako da se njihova mašta razigra u kreativnom činu. Te spoznaje nisu mimoišle milanežanina Maggia, ako je vjerovati njegovim riječima:

»In scena condurrò pigmei di stracci
Stracci son da tollerarsi
In sì misere strettezze,
Che le cose in templ scarsi
Per lo più si fan di pezze.«¹⁴

Kad su dovedeni na scenu »pigmei di stracci«, Maggi se odlučuje za svoj, milanski dijalekt. Prišao je teatru nakon duže pjesničke djelatnosti pošto je u Milanu razmakao obzorja poeziji premostivši poetiku marinizma. Vjerojatno je u milanskom govoru vidio najpodesnije sredstvo za razvijanje scenske igre, a možda mu se učinilo da je izvorni jezik najbolji korektiv za osmišljavanje kazališnih tekstova. Melodiozni dijalektalni izraz omogućava mu da u temelje svog teatra utka lirske fragmente i da zatim u tkivo priče ubaci malo satire i prijekora. Njihovim posredstvom »predodžba stvarnosti koju pisac donosi na scenu podešena je sistemu znalačkih stilističkih opozicija koje, prije svega, odgovaraju skali različitih moralnih sudova.«¹⁵

Dijalekt nije korišten u ekshibicijske svrhe — što je česta pojava u XVII stoljeću — već s namjerom da se sačuvaju pojedine crte likova u autentičnom stanju.

U komediji *Manco male* način izražavanja protagonista Meneghina vodi identifikaciji njegova podrijetla i uloge koju igra u okrilju pretenciozne buržoaske porodice. Zapravo, u komediji mu je povjerena dvostruka uloga i zbog toga on govori dva jezika: kao glumac u Prologu talijanizira milanski žargon, a kao sluga sporazumijeva se s ostalima na dijalektu svoga grada. Njegova se riječ i glas mijenjaju prema liku koji predstavlja. U ulozi glumca pojavljuje se pred publikom u smišljenoj pozi, punoj komičnog realizma. Meneghinovo verbalno šepurenje s talijaniziranim dijalektom prikriva ironičan smisao monologa i satiričnu oštricu uperenu protiv razmažene, gosposke, publike:

»Come? G'ho da di tutta
L'istoria del gobett, che m'hi indicciàe?
Me ven voeuia da piansc,
Pensand c'abbia sti Sior da digeri
Tutta sta gran luganega de sciansc.

¹⁴ Prologo alla Commedia del »Barone di Birbanza«, op. cit., str. 329.

¹⁵ Dante Isella, »Introduzione«, *Il teatro milanese*.

Orsù tuij tabacch, lessgi gazet,
 Svariew in sto mezz,
 Perché innanz, che fenissa la va on pezz.«¹⁶

Maggi se služi istim jezičnim sredstvima za uspostavljanje veze između drugog lika, Cricce, i stvarnosti. Vezana istom Meneghinovom sudbinom podređenosti, služavka Cricca umišlja da se s pomoću jezika može izravnati s višim slojem. Koketiranje s gospodom zahtijeva izvještačeno izražavanje, tj. miješanje lokalnog narječja s književnim jezikom, oponašanje govora milanske društvene elite, umjetno skovanog da bi se ona distancirala od običnog svijeta. Bastardne rečenice koje Cricca sriče, podcrtavaju afektiranje i oblažu njezinu figuru komičnim plaštem. Na isti način sastavljen je i lik Donne Quinzije iz komedije *I consigli di Meneghino*. Dok je neuka i častoljubljiva Cricca dočarala svoje primitivno poimanje čovjeka i društvene stratifikacije grubom jezičnom smjesom, Donna Quinzia hibridnim govorom skreće pažnju na svoju nadutost i pretencioznost, na svoj zarđali plemićki mentalitet, što odudara od vremena u kojem živi. Quinzijina se riječ našla u službi stilističke individualizacije njezina lika; njena afektacija ne samo što razbija monotoniju suviše statične scene već stavlja u prvi plan moralne vrijednosti ostalih protagonista, koji govore prostim, dijalektom, i utilitarističko ustrojstvo duha Don Lelija, koji govori književnim jezikom.

Nepročišćena dijalektalna riječ, književni jezik i izobličeni izraz pun dijalektalnih primjesa trebali su u zamislama komediografa predstavljati stilističko jedinstvo, ali ga je lirski fragmentizam satkan u konačno tkivo poremetio. Tom poremećaju pridonijela je autorova intencija da neprimjetno satirički razgoliti moralno lice visokog društva koje tumara u preživjelim feudalnim navikama. Komična je komponenta beživotna, osobito kod likova koji ne prihvaćaju narodni govor, »ali su za uzvrat prekrasni i originalni razgovori u kojima Maggijevi najsvečaniji likovi vrše kontaminaciju narječja i talijanskog književnog jezika dok se, španjolskom nadutosti i prijaznošću, obraćaju inferiornima ili onima koje smatraju takvima.«¹⁷

Carlo Maria Maggi pokušao se osloboditi *Arkadije*, čija je poetika bila antimarinistički ustrojena i pretendirala da umjetničkom stvaranju vrati dostojanstvo s pomoću dijalekta, a njegov suvremenik Francesco De Lemene (1634—1704) napaja se na arkadjskim izvorima, gajeći nadu da će jezikom svoga grada moći korigirati hipertrofirani ukus svog vremena. Rođen je u Lodiju pokraj

¹⁶ Prologo secondo in »Manco Male«, *Il teatro milanese*, str. 14.

¹⁷ Luigi Fassò, *op. cit.*, str. XXXIII.

Milana i ostavio je komediju *La sposa Francesca*, gdje je u središte radnje postavljena žena, Francesca, neobične psihičke fature. Njezin lodijski jezik ne posjeduje gipkost i plastičnost Maggijevih junaka, ali jednostavan govor žene koja špekulira s udajom kćeri, uspostavlja dodir s određenim svijetom XVII stoljeća.

Komedija *La sposa Francesca* građena je na stari, klasičan način; sačuvano je jedinstvo mjesta i vremena, samo je radnja ubrzana posredstvom dijaloga. Taj je dijalog neobičan, jer su u njegov sustav ubačeni pučki izrazi i narodne poslovice, što mjestimice prikriva trivijalnu strukturu nekih scena. Tema je uzeta iz života: sučeljavaju se dvije porodice, da bi se, prema prvobitnoj zamisli autora, zbližile i krvno vezale. Francesca, žena misséa Stevana, neradinog kalca, pijandure i raspikuće, planira brak za priprostu kćer Catelinu; njezin je odabranik Cecco, mladić sirove psihičke građe, sin madonne Lucije, bistre i mudre domaćice i misséa Bassana, vrijednog i karakternog radnika. Dvije porodice, različitog duhovnog sastava, govore istim riječima, ali s različitim smislom. U raščišćavanju njihova smisla uskače gospodin Giulio, koji preko Cateline želi uspostaviti vezu sa Signorom Chiarom. U tom trenutku Francesca iskače iz normalnih okvira, i njezina se psihička dimenzija kristalizira; ona nevidovito potiskuje svoj prvobitni plan — udaju kćeri za Cecca i pogled upire u bogatog i plemenitog Giulija. Francescinu špekulaciju raskrinkava vlastiti jezik i pronikljivost Bassana i Lucije.

Diferencijacija likova nije smišljeno povjerena jezičnoj komponenti. Razgovor je vođen alternativnom upotrebom uzvišenog talijanskog jezika i običnog dijalekta Lodija. Dok prvi upozorava na klasnu pripadnost i ne smjera karakterizaciji junaka, drugi pomaže u zaokruživanju njihovih ljudskih osobina i razmješta ih u socijalne okvire. Francesca, razmećući se svojom rječitosti, raskrinkava samu sebe, svoje pragmatično poimanje života i ljudi.

U potrazi za razlozima zbog kojih C. M. Maggi i F. De Lemene, pjesnici učeni, pretpostavljaju arkadijskomu stilu i riječniku gradsku varijantu dijalekta, mnogi faktori ukazuju da se nije radilo o svjesnom stilskom izboru, da se oni nisu povelj za Ruzanteom koji je u narječju vidio jedini prirodan način izražavanja, već o svjesnom pokušaju evazije iz starih šablona, iz manirizma koji je na stare teme kalemio beživotne, besadržajne izraze. Taj pokušaj, vrijedan pažnje, nije uspio osigurati njihovim djelima dramske kvalitete koje bi ih osposobile da se scenski reproduciraju. Oba lombardijska pisca vidjela su u dijalektu istinsko osvježavajuće vrelo. Zagrabili su u njegove pritoke s uvjerenjem da će se domoći stvarnosti, ali su u svom pothvatu naišli na prepreke, među kojima je

literarna i dramska tradicija bila nepremostiva.¹⁸ Ona ih je natjerala da zadrže stih, što je suzilo izražajne mogućnosti koje im je pružala višejezična upotreba. Sapeti između stare forme i nekonvencionalnih motiva, nisu bili u stanju da razigraju invenciju, da premoste ustaljene dramske okvire, da se iz sfere nevjerovatnosti, po kojoj se kretala *commedia dell'arte*, zaletu ravno u život i da svoje likove vremenski i prostorno jasno obilježe.

S Maggijem i De Lemenom lombardijski dijalekt ušao je u povijest teatra i stao je uz bok mletačkom i padovanskomu. Takvu je šansu otvorio pijemontskom narječju markiz Carlo Giambattista Tana d'Entraque (1643—1713) s komedijom *Cont Piolet*.¹⁹ Markiz Tana, kojemu pripisuju visoko obrazovanje i kulturu, upoznaje narodni govor preko podčinjenih seljaka, i on mu se učini podесnim za oživljavanje humorističkog elementa.²⁰ U dodiru s običnim svijetom proširuje vidike i spoznaje kako se u društvu vrše nagli pomaci i kako je na pomolu raslojavanje njegove vlastite klase. Bilo je to doista doba kada je na integritet plemstva nasrtala vitalna buržoazija, koja se sve više konsolidirala kao ekonomska klasa. Ugrožena u svojim elementarnim ekonomskim interesima, aristokracija, na užtrb ugleda i moralnog prestiža, prodaje titule i feude. Nova klasa ubacuje se u redove privilegiranih, stavljajući im na znanje da su prošla vremena klasne čistoće i nepovredivosti društvene elite. Tako glavni protagonist u *Contu Pioletu* predstavlja društvenu kategoriju lišenu klasnih i moralnih skrupula. Grof

¹⁸ Koliko im je prepreka stajalo na putu, govore Maggijevi stihovi u »Primo intermezzo« u komediji *Barone di Brbanza*. Metaforičkim jezikom ukazano je na sadržajnu i estetsku deformaciju barokne umjetnosti. U dijalogu između Siromaštva (*La Povertà*) i Vanjštine (*L'Apparenza*) jasno je rečeno:

Chi d'averi ha più mancanza
Più vuol far magnificenza.
Quando manca la sostanza,
Più si studia l'apparenza.

(vidi: *Lettere, e rime varie*, Milano 1700, str. 332)

¹⁹ Komedija *Cont Piolet*, kojoj datum nastanka nije poznat, bila je po svoj prilici pisana i predstavljena na dvoru, ali su je prihvatile i amaterske družine i izvodile pred širom publikom. Objavljena je u Torinu, 1784. godine, gotovo cijelo stoljeće pošto je napisana, pod naslovom *Il Conte Pioletto commedia piemontese edizione originale*. Torino MDCCLXXXIV Gianmichele Briolo stampatore. Ispušteno je ime autora. Otada se često pojavljivala na pozornicama, osobito u kazalištima eksperimentalnog tipa.

²⁰ Pijemontskom dijalektu odškrinuta su vrata cijelo stoljeće prije, kada je Giovanni Giorgio Allone (1460?—1521), rodом iz Astija, odabrao lokalni jezik za pisanje stihova i farsa. U njima satirički napada pojave, institucije i ljude svog vremena.

Piolet²¹ domogao se titule plemića, što ga etički ni psihički nije izmijenilo.

Na pojavu klasnog promiskuiteta, Tana — kao autohtoni plemić — gleda sa stanovitom rezervom, jer naslućuje da je svaka infiltracija stranih elemenata u vlastitu klasu opasna, kao što je opasno svako razaranje iznutra. To naslućivanje uvjetuje njegovo superiorno gledanje na plemiće skorojeviće. Iz tih razloga upire satiričku oštricu na grofa Pioleta i jezičnim sredstvima razdvaja ga od starog plemstva. Piolet saobraća sa svijetom na pijemontskom dijalektu, onom istom kojim govori puk. Mada se to može smatrati nekom vrstom kazne, Pioletov izraz vrlo je živ i dinamičan, dobro podešen s pastoralno-ruralnom atmosferom koja dominira u komediji. Grofovska titula nije produhovila njegovu misao niti je oplemenila njegove rečenice; o skromnosti njegova duha svjedoči dijalog s Biasom, neukim čovjekom seljačkog podrijetla:

Piolet: Car compare, mi venta ch'iv lo dia,
mi son annamorà d' vòstra fia:
ma butè vòstr capel.

.....

Bias: Mi son sò sèrvitor:
ma quala dle doe?

Piolet: Car mèssè Bias,
la pcita a l'è cola ch'am pias:
a l'è candia com na fior,
a sauta com na cravètta:
ij vèui catè un mantò con na cornètta,
e peui i veui ch'a sia
la signora contèssa Pioletta.²²

U tom dijalogu niskoga tona krije se mentalitet notesane i pretenciozne ličnosti. Iskrivljene pučke metafore, kojima se služi, potvrđuju njegovu nedoraslost plemstvu, dok se dijalektalna riječ vješto povija dijaloškom smislu, izbacujući u prvi plan materijalističke apetite protagonista. Vlastitoj bračnoj sreći on pretpostavlja ženin miraz:

Piolet: 'L'è l'usanza d'òggidi:
as fa stima d'un Cont còm d'un such.
E còsa pensla d'esse la meschina,
una vicerègina d' Pèrnabuch?
A sarà fòrsi un di na ciavatina.
(Am rincress pro dla fia,
ma ancor pi dla cassina,
ch'a l'è giust ll vsina,
e 'n ij va ch' dôi pass a 'ndé a la mia.)²³

²¹ Ime Piolet u dijalektu znači mala seljačka sjekira. To znači da je Tana u samom naslovu najavio satiričnu komponentu.

²² Ćin I, sc. 1.

²³ Ćin II, sc. 9.

Taj egoistički utilitarizam izražen je adekvatno zahvaljujući gipkom dijalektu, čiju je prvobitnu tvrdoću ublažio kratak stih.²⁴ Ne-dotjerana, pomalo iskrivljena pučka riječ nije mogla svrsishodnije odraziti figuru čovjeka koji bježi od vlastite klase da bi stršio u tuđoj.

Tanov promatrački stav prema životu ne zauzima Stefano De Franchi (1714—1785), patricij iz Genove, jer umjesto da u svom ambijentu potraži motive za svoje komedije, laća se prevođenja stranih pisaca — Molièrea, Regnarda, De Palaprata — na svoj materinski jezik, tj. na đenovski dijalekt. Prevodilački rad nije ga proslavilo, jer je neka djela svojevoljno interpretirao, iskrivljujući situacije i izobličujući scene. Jedina originalna komedija *Ra locandera de Sampè d'Arenna* nije mu osigurala mjesto u dijalektalnom teatru, mada joj je upućena pokoja riječ priznanja za dijalektalnu pjesničku vještinu.²⁵

Manija prevođenja francuskih pisaca, osobito Molièrea, zahvatila je Italiju s pojavom baroka. Prevođenje, oponašanje, čak i potkradanje imaju za cilj obogaćenje kazališnog repertoara, sastavljenog od melodramskih kompozicija i improvizacija glumaca *dell'arte*.

Utjecajnu snagu francuskog teatra osjetio je i Girolamo Gigli, čija prisutnost u talijanskom teatru XVII stoljeća ima posebno značenje. On je uz Giovana Battistu Fagiolija i Jacopa Angela Nellija otvorio perspektive komediji i raskršio teren za Goldonijevu reformu, u kojoj je dijalekt postao ravnopravno izražajno sredstvo.

Dijalekt je u renesansi najčešće predstavljao autorov stilski izbor; u doba baroka, međutim, kod najobrazovanijih pisaca podvrgnut je umjetničkoj preradbi. Na prerađivanje i podešavanje tjerala ih je potreba za novinom, želja da izbjegnu konformizmu. »Ne malo bi se prevario«, veli Benedetto Croce, »onaj tko bi mislio da su se ondašnji književnici obraćali narodu i njegovu jeziku iz čežnje za jednostavnošću i istinom. Mada su im jednostavnost i istina bile potrebne, ljubav prema dijalektu prije nego lijek bila je simptom njihove bolesti. Dijalekt je za te pisce predstavljao nešto novo, bizarno, ekstravagantno, duhovito; to je ujedno i razlog zbog kojega se dijalektalna književnost pojavila s pretežno burlesknim karakterom.«²⁶ Ta Croceova opažanja, koja se odnose na

²⁴ Delfino Orsi u djelu *Il teatro in dialetto piemontese*. Milano 1890. pretpostavlja da je komedija *Cont Piolet* imala muzičku pratnju, ili barem da je pisana s takvom intencijom. To obrazlaže činjenicom što u njoj ima mjesta koja podsjećaju na šaljive melodrame (*melodrammi giocosi*).

²⁵ Usp. Luigi Filippo Neri, »Il teatro dialettale genovese«, *Illustrazione del popolo*, 9 agosto 1925.

²⁶ *Saggi sulla letteratura italiana del Seicento*, Bari 1911, str. 27.

napuljske autore, imaju opće značenje. Unatoč tomu, dijalektalni dramski autori uspjeli su razbiti šablone i formalne stege i osloboditi sebe prisile i konvencionalnosti.

Najviše uspjeha imali su pisci sjeverne Italije, ali se ne smije zapostaviti prinos ostalih gradova i pokrajina, osobito Napulja, gdje je početkom XVII stoljeća napuljsko narječje glavno međuljudsko saobraćajno sredstvo i književni jezik. Kad ga je toskanski istisnuo, povukao se iz administracije, ali ne i iz književne oblasti.²⁷

Prije nego što se u Napulju pojavio dijalektalni pisac, javlja se Napolitanac kao komični ili groteskni lik u renesansnoj komediji.²⁸ Vrijedna je posebna spomena komedija *La vedova* od Giambattiste Cinija, koji ovdje — kao Virgilio Verrucci u *Li diversi linguaggi* — upotrebljava više dijalekata radi oživljavanja scenškog organizma i dramskog teksta.²⁹ Posebnu ulogu dobiva u tom djelu jedan napolitanski džentlmen, koji svoj partenopejski euforizam i svoj kompleks superiornosti očituje na svom narječju.

Napolitanac, koga su autori natjerali da govori svojim izvornim jezikom, igra komplementarnu ulogu u dramskoj radnji, ali je svojim egzotičnim načinom izražavanja i svojim umišljenim držanjem stvorio jedan novi lik — hvalisavca, šarlatana, prevaranta — kojemu je teatar zajamčio dug život, to prije što su mu i domaći autori sačuvali mjesto u svojim dramskim sastavima.³⁰ Dok Nicola Amenta piše brojne komedije da bi svojim zemljacima dao poticaja i opomenuo ih kako se moraju otarasiti utjecaja koji je na kazalište vršila španjolska dramaturgija i ne zaboravlja ubaciti Napolitanca među svoje likove, dotle Carlo Celano kreće su-

²⁷ O pojavi i ulozi napuljskog dijalekta isp. F. Galiani, *Del dialetto napoletano*, Napoli 1789; B. Capasso, »Sulla poesia popolare napoletana«, *Archivio storico napoletano*, vol. VIII; Benedetto Croce, *Saggi sulla letteratura italiana del Seicento*, Bari 1911, i *Teatri di Napoli*, Bari 1947.

²⁸ Alessandro Piccolomini u *Amor costante* predstavlja izobličen lik Napolitanca koji govori na svom dijalektu. Giambattista della Porta bio je uzor Francescu D'Isa, koji u komediji *Flaminia* uvodi Napolitanca da bi mu pomogao u razvijanju zapleta; u tom poslu on se izživljava na materinском jeziku. Anton Francesco Ranieri u komediji *Altilia* ubacuje u razgovor jednu Napolitanku sumnjivog morala, koja vješto upotrebljava napuljsko narječje. Firentinac Francesco D'Ambra u komedijama *Il furto* i *I Bernardi* dopušta protagonistima nosačima da upadaju u dijalog govoreći napuljski.

²⁹ O jezičnom galimatijašu može se govoriti i kada je riječ o komediji *Ferinda* Giambattiste Andreinija, popularnog glumca i autora. Uz deformirani francuski i njemački jezik, on je natjerao svoje protagoniste da govore mletački, genovski, lombardijski, napuljski, itd.

³⁰ B. Croce posebno se zadržava na liku Napolitanca koga su u svojim komedijama predočili Cristoforo Castelletti i Giambattista della Porta, a zatim skreće pažnju na stalnu prisutnost Napolitanaca u komedijama Niccolò Aménite (isp. »Il tipo del Napoletano nella commedia«, *Saggi sulla letteratura italiana del Seicento*, Bari 1911.

protnim stopama: hvata se španjolskih tekstova te ih uporno prepravlja ili oponaša, s uvjerenjem da i jedan jedini domaći protagonist može svojim brbljarijama zbrisati izvore i stranu materiju preliti lokalnom bojom.

Govor Napulja uzdiže se na književno-umjetničku razinu s pojavom Giulija Cesara Cortesea (1575—1627) i Giambattiste Basilea (1575—1632), pjesnikâ čiji je uzor bio Giambattista Marino i koji su se, odlučujući se za dijalekt, pokušali provući ispod manirizma i akademizma. Mada njihova imena nisu vezana za teatar, značajni su zbog stilističke neumjerenosti koja je našla izljev u napolitanskom jeziku,³¹ zbog razmetljive dosjetljivosti, izražajnog bogatstva i razvijenosti govora, što izravno utječe na dramsko stvaralaštvo. Miješanjem pučkog i uzvišenog jezika, kontaminacijom dijalektalnog i književnog, Cortese, a osobito Basile, dokazuje koliko je pjesnički upotrebljiva riječ koja se rodila u Napulju i koja se opire toskanizaciji; pozivajući na taj način ostale pjesnike da postanu tumači upotrebljivosti domaćeg govora.

U drugoj polovici XVII stoljeća akademije okupljaju centripetalne snage i nude toskanski kao jedinstven književni jezik, dok centrifugalne tendencije zastupaju dijalektalni pjesnici i dramaturzi.

Pošto su Cortese i Basile rastvorili obzorja napuljskom dijalektu, dramski autori iskušavaju svoje stvaralačke sposobnosti s pomoću njega, ali su im dometi vrlo ograničeni. Nijedno se ime nije vinulo nad prosjek, ni jedno djelo ne posjeduje dramske, estetske, moralne kvalitete spremne da ga scenski reproduciraju.³² U seriji minornih ostvarenja važna je spomena komedija *La gnoccolara* Pietra Trinchere zbog pokušaja autora da svoj ženski lik zaodjene realističkim plaštom. Gnoccolara, kao prodavačica valjušaka, napuštena od ljubomornog muža, privlači kupce svojom ljepotom i osim »njoka« prodaje iluzije onim muškarcima koji iskušavaju njezino poštenje; tim putem kupuje povjerenje vlastitog muža. Komedija se izdvaja od ostalih, jer Trinchera pokreće likove narječjem koje olakšava njihovu identifikaciju; njegov se lik vješto kreće po rubu koketerije zadržavajući istinske moralne vrline.³³

³¹ Usp. B. Croce, op. cit., str. 37.

³² Croce spominje niz imena autora koji su izvlačili motive, tipove, zaplete iz renesansne, Molièreove ili španjolske komedije i zaodijevali ih u napuljske karakterne osobine, odjeću i način izražavanja. Među tim autorima Croce ističe Nicolu Marasca, jer je on u komediji *La Diana e lo Lavenaro* (1706) skupljao po mjestima gdje se kretala radnja »riječi, kretnje, radnju, invenciju, prijedloge, odgovore, fraze« (usp. *Teatri di Napoli*, str. 145—46).

³³ I. Sanesi i B. Croce vide u liku Grazielle 'gnoccolare' prethodnicu Goldonijeve *Mirandoline*.

Tranchera se s *Gnoccolarom* pridružuje Maggiju i De Lemenu, koji su svojim antikonformizmom i antikonzvencionalizmom krenuli na osvajanje pozornica, ali su im zamislj ostale u sferi najavlji- vanja. Njihova je zasluga što su u poplavi uvezenih likova uspjeli zaviriti u život i prenijeti u kazalište domaće figure kojima ne manjkaju stanovite psihičke determinante. Tako Maggijev Mene- ghino oličava živi temperament milanskog puka, a De Lemenova Francesca duhovnu ograničenost društvenog međusloja, dok Gra- ziella »gnoccolara« najavljuje emancipatorske tendencije Napoli- tanke koja se prekasno trгла iz srednjovjekovne apatije.

Prvi veći navještaj buđenja u talijanskoj dramaturgiji treba tražiti u djelima triju komediografa i u melodramama Pietra Ma- tastasija, čije su stvaralačke ambicije vezane isključivo za društvenu elitu i za njezinu tradiciju. To što se nisu odlučili za dijalekt kao stilsko sredstvo, nije spriječilo komediografe Gerolama Giglija (1660—1722), Giovan Battistu Fagiolijsa (1660—1742) i Jacopa Angela Nellija (1673—1767) da na scenu izvedu pojedine likove koji svoju svježinu i privlačnost duguju domaćoj, svakodnevnoj, nepatvorenoj riječi. Kao što je Giacomo Devoto rekao za sve di- jalektalne pokušaje izvršene u XVIII stoljeću, tako i eksperimen- tiranje dijalektom kod spomenutih autora ne znači pobunu, ni svjesnu evaziju.³⁴ Od svih likova koji su se nametnuli snagom svog izraza dovoljno je spomenuti Ser Lapa iz komedije *La moglie giudice e parte* G. Giglija. Ser Lapa, rođenog na obalama Arna, nije zahvatio proces talijanizacije materinske riječi. Nepročišćen izraz i leksik čini pokretljivijom njegovu figuru i uzdiže stari, otrcani motiv o ljubomornom mužu i mudroj ženi koja izvanrednim sredstvima — pretvaranjem u suca — stavlja supruga na optuže- ničku klupu i sudi mu zbog klevete.

Giglijev je uzor Molière; to je razlog zbog kojega se njegova *vis comica* nije digla do sfere originalnosti, što se nije oslobodila pretjerivanja, grotesknih i karikaturnih elemenata, što je u *Don Piloneu* i u *La sorellina di Don Pilone*, tj. u djelima gdje je obe- čavao mnogo, zakazala struktura. Dijalog u kojem je, prema rije- čima I. Sanesija,³⁵ bio majstor, vješto je zadržao komediju na rubu farse.

Gigli, Fagioli i Nelli javljaju se s neodređenim reformističkim težnjama. Njihova se reforma, međutim, sapleće o rasprostranje- ni molijerizam, o melodramatski ukus, o romanesknu tendenciju, o toleranciju lakrdije. Fagioli je na primjer »zamijenio maske s ka- rikaturalnim tipovima, među kojima su mnogobrojni seljaci sa svo- jim dijalektom; on je očistio svoje scene od nepristojnosti; kanio

³⁴ Isp. *Profilo di storia linguistica italiana*, Firenze 1954, str. 109.

³⁵ Usp. *La commedia*. V. II, Milano 1954, str. 37.

je odgojno djelovati rujući po okolnoj stvarnosti, ali nije izbjegao romaneskne manire, razvučenost unatoč živahnosti izraza, jeftinu komičnost.«³⁶

Ma kakve bile mane njihovih djela, spomenuti toskanski komediografi, uz Pietra Metastasiya i Scipiona Maffeiya, stvorili su uvjete za smjelije stvaralačke pothvate u kazalištu.

Barokno doba, koje se u Italiji zaključuje s pojavom Arcadije, institucije nastale s ciljem da se umjetnosti vrati barem dio izgubljenog dostojanstva, ostavlja teatru skromnu dijalektalnu baštinu, ali dostatnu za održavanje kontinuiteta. »Od velikog broja dijalektalnih sastava koje nalazimo u *seicentu*, gotovo sve treba smatrati kao djela svjesno pisana, ne od običnih ljudi za običan narod, već od učenih osoba koje upotrebljavaju dijalekt kao razdražujuće izražajno sredstvo, kao neuobičajenu književnu boju: nešto što sličiti na maskirani ples s pučkim kostimima,«³⁷ ispod kojih ipak viri autentičan perčin plesača.

Na pragu novog stoljeća, proces toskanizacije jezika postaje sve ubrzaniji, i reklo bi se da će progutati cijelo mnoštvo dijalekata, da će književni jezik, još sazdan na proizvoljnostima, dobiti definitivnu fizionomiju. Unatoč vrenju koje prijeti proskripcijom narodne riječi, regionalizam i kampanilizam prisustvuju i animiraju svakodnevne konverzacije, čak i one vođene na visokom nivou. U Mletačkoj Republici elitni dijalektalni govor, koji počiva na leksičkim, gramatičkim i stilskim osobitostima, posreduje između jezika gradske sirotinje i talijanskoga.³⁸ U njezinim kazalištima trijumfiraju improvizacije koje ne biraju jezik da bi začarale i zadržale publiku. Zbog maske odsustvuje izražajna igra, izostaje mimika lica i personifikacija karaktera. »Profinjena komika najčešće je zamijenjena prostim šalama i trivijalnostima... Kratko rečeno, *commedia dell'arte*, koja je ipak bila karakteristika genijalne talijanske veselosti, bila je već bogatija manama nego vrli-nama.«³⁹

Kad se 1707. godine rodio Goldoni, Venecija se rastakala u umjetnom blještavilu, a po njezinim mostovima i uskim ulicama vrzmao se poslovni svijet i radini puk, čija se bučna mletačka riječ nametala strancu i prolazniku. U teatre je hrlila svjetina da vidi spektakle s Arlecchinima, koji su se prevrtali po bini i govorili svim jezicima, čak izmišljenim.

³⁶ Manlio Dazzi, *Carlo Goldoni e la sua poetica sociale*, Torino 1957, str. 56.

³⁷ B. Migliorini, *Storia della lingua italiana*, str. 449.

³⁸ O trovrstnoj upotrebi jezika — dijalektalnog, književnog i onoga koji je za sebe skovala društvena elita — govori i pjesnik XVIII stoljeća Giuseppe Parint (isp. *Prose e poeste*, Milano—Napoli 1951).

³⁹ Manlio Dazzi, *op. cit.*, str. 54.

Carlo Goldoni znao je kamo vodi profanacija dramske umjetnosti i kako će biti teško istjerati glumce s pozornica, koje su im bile jedini izvor egzistencije, koliko će truda morati uložiti dok pronađe način izražavanja svakomu dostupan bez podilaženja vulgarnomu ukusu. Pošto je počeo sistematski razbijati kalupe i tradiciju, stavio je improvizatore pred alternativu: ili napustiti scenu ili prihvatiti tekstove cjelovito pisane. U mletačkom narječju našao je snažan podupirač reformatorskih zamisli, jer »mletački je govor obdaren nježnošću i mobilnošću, ljupkošću i u stanovitom pogledu i raznovrsnošću. U ljubavnom, kao i u majčinu rječniku, u ustima naroda javljaju se spontano usporedbe, prekidi, metafore, stvarajući stil kojemu nedostaju prijelazi, logička povezanost ideja; to je neposredno izražavanje naglih dojmova koji se nižu u duši.«⁴⁰ Unatoč tomu, mletački je jezik gibak, savitljiv, prilagodljiv, neobično podesan za razvijanje komičnoga dramskog dijaloga, za ispunjavanje scenske praznine. Njegova se književna žila proteže duboko u historiju, u epohu humanizma i renesanse, u doba kad su seljaci Ruzantea, Calma i Giancarlija paradirali u teatru svojim regionalnim, prividno seljačkim izrazom i svojom prostom metaforikom navlačili na sebe buru smijeha.

»Dobar znanstveni radnik ne može zapostaviti dijalektalnu situaciju vezanu za socijalni *milieu* i ponašanje onoga koji govori u odnosu na uzore za koje smatra da imaju veći ugled, ako se želi uvjeriti u *vitalnost* narodnog govora«, veli G. B. Pellegrini.⁴¹ Tako i dobar kritičar mora sagledati osnovne kazališne izražajne rekvizite, da bi proniknuo u bit konkretnog dijalektalnog fenomena kakva je komedija C. Goldonija sastavljena na materinskom jeziku.

S komediografom Carlom Goldonijem, prvi put nakon renesanse mletačko narječje postaje stilsko sredstvo za umjetničko oblikovanje dramske materije. Izbor je izvršen svjesno, što potvrđuju Goldonijeve izjave: »Termini su namjerno traženi u pučkom govoru«, veli u uvodu komediji *Le massere*.⁴² »Ona je napisana s najbiranim izrazima nižih slojeva i s vrlo prostim pučkim frazama, te se kreće oko običaja tog svijeta«, naglašava predstavljajući svog *Campiella* i dodaje »*Campiello* je deminutiv od *camp*, što znači mali trg, onakav kakav najčešće okružuju siromašne kuće, pune pučkog svijeta.«⁴³ Najuvjerljivije se izjasnio kad je

⁴⁰ Giacinta Toselli, *Saggio di uno studio estetico e stilistico delle commedie goldoniane dialettali*, Venezia 1904, str. 15.

⁴¹ »Quel che non sappiamo sulla dialettologia«, *Problemi*, Palermo 1970, br. 19/20, str. 826.

⁴² »L'Autore a chi legge«, *Tutte le opere*, a cura di G. Ortolani, v. V, Milano 1955, str. 937.

⁴³ *Commedie scelte*, a cura di G. Ortolani, v. I, Torino 1948, str. 451.

najavio svoje remek-djelo *Le baruffe chiozzotte*: »Jezični fundus onog grada (tj. Chioggie) jest mletački, ali običan svijet prvenstveno, posjeduje osobite termine i vrlo različit način izgovaranja... Ja nisam htio izmijeniti ništa ni kod ovog (tj. Padrona Fortunata) ni kod drugih likova, jer vjerujem da je, kad je riječ o komediji, vjerno oponašanje prirode vrijednosti.«⁴⁴

Teza o oponašanju prirode, za koju Goldoni uporno pledira, implicite zadrži zahtjev da protagonisti, čiji je karakter izvučen iz životnog vrela, podražavaju prirodan govor. To znači da jezik i karakter moraju stvarati dijalektično jedinstvo kako bi se namegnuli kao umjetnička ostvarenja. Predstavnici nižih društvenih slojeva, prema tomu, neće se pridržavati normativnih zakona, jer za njih gramatika predstavlja nepoznanicu. Poštivanje pravila na kojima počiva standardni jezik narušilo bi izvornu skladnost lika, istjeralo bi ga iz sfere života u svijet apskrakcije, gdje bi postao priviđenje. Očuvanju autentičnosti pridonosi prostorni i vremenski faktor. Goldoni povjerava ambijentu održavanje spona s konkretnim, materijalnim svijetom. Zahvaljujući njemu, lica dobivaju svoje individualno, neponovljivo obilježje, o njemu ovisi kretanje radnje, rasponi drame i scenski zahvati.

Iz dijalektičke sprege ambijenta, karaktera i jezika, nastala su dijalektalna ostvarenja Carla Goldonija, čija umjetnička snaga nimalo ne jenjava s vremenom. »To su komadi ljudskog srca, to je narodna krv: uzvici, prije nego dijalog, koji već toliko godina odjekuju iz zemlje u zemlju i odjekivat će sve dotle dok bude ljudi koji vole«, kaže oduševljeno Giuseppe Ortolani, jedan od najboljih poznavalaca Goldonijeva teatra, tumačeći najdinamičnije scene iz *Baruffe chiozzotte*.⁴⁵ Ta »narodna krv« teče dostojanstveno u dijalektalnim komedijama zahvaljujući mletačkoj riječi; svojim korskim krešendom, ona zajamčuje vitalnost i komičnu vedrinu i održava njihovu magnetsku moć privlačenja.

Uspjeh planirane reforme talijanskog teatra zavisio je od niza faktora, među kojima su bile historijska nužnost izmjene u materiji oblikovanja i scenske strukture te izražajnih rekvizita. »Digao sam narodu učestalo pojavljivanje Arlecchina; narod je čuo da se govori o reformi teatra, pa ju je htio doživjeti, ali svi karakteri nisu bili prilagođeni njegovoj inteligenciji: bilo je pošteno da radi zadovoljenja tog sloja ljudi — koji plaća kao plemići i bogati — stvorim komedije u kojima bi on prepoznao vlastite običaje i mane i, neka mi bude dopušteno kazati, svoje vrline.«⁴⁶ Tim

⁴⁴ *Commedie scelte*, a cura di G. Ortolani, v. II, Torino 1949, str. 294—295.

⁴⁵ Carlo Goldoni, *Commedie scelte*, v. II, Torino 1949, str. 290.

⁴⁶ *Ibid.*, str. 297.

nedvosmislenim riječima komediograf odgovara na napade Carla Gozzija i drugih, koji su mu spočitavali demagoški pragmatizam i optuživali ga da dijalektalne komedije izvlači iz blata. »Sve što je istinito, ima pravo da se sviđi, a sve što se sviđa, ima pravo da izaziva smijeh«,⁴⁷ replicira kritičarima koji su uporno podcjenjivali njegova ostvarenja s narodnim motivima i govorom. Dok se publika ogledavala u glumcima, dok su se po pozornici motali njezini prototipovi, bučan se smijeh prolamao po kazališnim dvoranama i oduševljenju nije bilo kraja. »Mi, naravno, razumijemo oduševljenje tih gondolijera, smijanje i odobravanje one publike; i svjesni smo značenja koje je, u onom kulturnom momentu, nakon toliko godina apstraktne i barokne *commedia dell'arte* predstavljala provala stvarnog života, srdačne svakodnevne stvarnosti na scenu« — tvrdi Guiseppa Petronio.⁴⁸ Goldoni je računao na autodoživljavanje publike, pa se trudio da na samom početku komedije čvrsto fiksira prostor i sredinu i da kroz prve dijalogalne replike stvori odgovarajuću, uvjerljivu atmosferu. To može posvjedočiti prva scena u *Masserama*, kad se na pozornici pojavljuje mladi pekar Momolo i svojim poklikom budi usnule služavke i gazdarice. Njegova čista, narodna riječ razlijeva se po ulici i opominje potčinjeni svijet da je radni dan već počeo:

Momolo: Ste massere le dorme, e le me fa subiar;
Vôi batter alla porta, vôi farle desmissiar.

.....

Zanetta: Momolo.

Momolo: Ben levada.

Zanetta: Oh, che freddo che xe.

Momolo: Aveu impizzà el fogo?

Tu jutarnju, zimsku »idilu«, prekida namrgođena Rosega:

»Rosega: Chi me chiama?

Momolo: El forner.

Rosega: Seu vu, forner?

Momolo: Subito, siora sì.

Rosega: L'avemio da far subito?

Momolo:

Subito, siora sì.

Rosega: Che ora xe?

Momolo: No vedeu? l'alba che sponta fuora.

Rosega: Oh malignazonazzo! perché vegniu a st'ora?

Me pareva caligo, vedendoghe pochetto.

Co xe cussi a bonora, vooggio tornar in letto.⁴⁹

⁴⁷ *Ibid.*

⁴⁸ *Dall'illuminismo al verismo*, Palermo 1962, str. 38.

⁴⁹ *Čin I*, sc. 1.

Još se na bini ništa nije dogodilo, a već je ovaj jednostavni i nedotjerani dijalog ukinuo udaljenost između scene i stvarnosti kako bi dočarao publici jedan od svakodnevnih prizora. Prirodna i živa mletačka riječ srušila je zastor između gledalaca i protagonista, pustila je istinu da se probije i razgali iluziju da se stvari pred publikom odigravaju kao u prirodi. Živahnost dijalekta razmekšala je stih, kojemu je prijetila kruta rima. Na isti način umjetnik ožvljava na pozornici svijet iz pučkog trga u *Campiellu*. »Tu je Goldoni«, kako reče G. Ortolani, »htio pokazati kako se u teatru može dati umjetnost i poezija bez dramatskih preokreta, što je običavao raditi opat Chiari, bez igre slučaja, bez iznenađenja, bez maski, gotovo ni od čega... on ožvljava na sceni svakodnevni život i život svih vremena, uzet iz istine po zakonu prirode, interpretiran najjednostavnijim i najneposrednijim jezikom: veliko platno, puno prizora i živoga čovječtva.«⁵⁰

Stvarajući komedije s pučkim protagonistima, Goldoni doista polazi gotovo ni od čega. Tematski su okviri uski, dramski rasponi jedva zacrtani, misaona podloga jedva primjetljiva. Na prvi pogled ništa ne kazuje da će mali ljudi i njihove male stvari uzdići prostu materiju na umjetničku razinu, da će regionalna terminologija i jednostavna rečenična struktura spasiti djelo od zaborava, koji mu je proricala vodeća kritika. Autora je jedino držalo uvjerenje da će ga likovi i djelo nadživjeti. To je uvjerenje počivalo na umjetnikovu opredjeljenju za »prirodu i iskustvo«, na snazi njegova dijalektalnog izraza u komedijama na mletačkom narječju. »Nikad dijalekt nije bio duhovitiji i blistaviji od mletačkog dijalekta XVIII stoljeća, pun kratica i prešutnog smisla,«⁵¹ nikad nijedan autor nije tako uspješno, tako prirodno, nepatvoreno, pretočio u dramsko djelo duh jednog naroda i njegov etički supstrat, uhvatio i fiksirao lice malog čovjeka u vremenu i prostoru, ni jedan autor nije svoju dijalošku komponentu saznao na leksiku i strukturi svakodnevnog saobraćajnog govora i tako ga diskretno preudesio da retuširanje bude jedva primjetljivo. Živa, izvorna riječ čini likove prepoznatljivima i vraća ih natrag ako se zaletite iz vremenskih i prostornih okvira.

Jezični osjećaj Goldonija i njegovo shvaćanje termina »izraz« preskaču međe topografske, socijalne i psihičke stvarnosti kako bi se vezali za scenu i stavili u njezinu službu. To ne znači da su iz dramskog konteksta nastale socijalne i druge oznake; naprotiv, one se same po sebi nameću preko dijaloga, ambijenta i atmosfere. Dovoljno je sjetiti se prvog susreta s protagonistima komedije

⁵⁰ Uvod u komediju *Il campiello*, u Carlo Goldoni, *Commedie scelte*, v. I, Torino 1948, str. 449.

⁵¹ G. Ortolani, *op. cit.*, str. 450.

Le baruffe chiozzotte i njihova prvog razgovora da bi njihova socijalna legitimacija bila jasna:

Lucietta: Creature, cossa disèu de sto tempo?

Orsetta: Che ordene xèlo?

Lucietta: Mi no so, varè. Oe, cugnà, che ordene xèlo?

Pasqua: No ti senti, che boccon de sirocco?

Orsetta: Xèlo bon a vegnire de sottovento?

Pasqua: Sì ben, sì ben, Sì i vien i nostri omeni, i gh'ha el vento in poppe.⁵²

Te kratke, neobavezno izgovorene rečenice omogućavaju identifikaciju sugovornica. To su žene ribara, kojima veziljski posao skraćuje iščekivanje, koje glasno objavljuju svoje misli prožete strepnjom i nadom da će im se najdraži sretno vratiti s morske pučine. Smješteni u prirodni, ribarski ambijent, govore rječnikom dostupnim običnom svijetu; njihovo duhovno ustrojstvo i svakodnevne kretnje brišu razliku između života i umjetnosti. *Lucietta*, *Orsetta*, *Pasqua*, *Libera*, *Checca* i njihovi ribari mogli su se pretvoriti u dramatične figure da autor nije vodio računa o njihovim prirodnim dimenzijama, o njihovu prirodnom načinu izražavanja. Isforsirano rasplamsavanje svađe i stvaranje konfliktne situacije ima za cilj intenziviranje ritma i potenciranje komičnog elementa. Tomu pridonosi dinamika i isjeckanost dijaloga.

Le baruffe chiozzotte još jednom potvrđuju gipkost i podatnost mletačkog govora, te uvjerljivo dokazuju da dramska materija nađena na izvorima života može dobiti uzvišen umjetnički oblik s pomoću narodnog jezika. »Čini se da je njegova mletačka 'domovina' dostavila Goldoniju, već spreman za upotrebu, onaj govorni jezični instrument koji mu je bio potreban — govorni jezik društveno jedinstven, bez stroge stratifikacije, svakodnevni jezik i vodeće klase također, i pisani 'ne gramatički' jezik: jedini među talijanskim dijalektima koji je i u govornoj upotrebi obrazovanih potpuno imun od kulturne diskvalifikacije, 'dijalekt' u tekućem smislu samo za literarnu perspektivu«, veli Gianfranco Folena.⁵³

Komedija *I rusteghi*, gdje se četiri muškarca, četiri glave porodice, grubijani po prirodi, natječu u demonstriranju svoje patrijarhalnosti, nastala je pod drugim okolnostima i s drugim ciljem. Lišena je kazuistike, likovi su i radnja smješteni u buržoasku sredinu, kojoj se vješto prilagodila govorna komponenta.

⁵² Čin I, sc. 1.

⁵³ »L'esperienza linguistica di Carlo Goldoni«, *Studi Goldoniani*, v. I, Venezia—Roma 1960, str. 149.

Predstavnici građanskog, trgovačkog — prema Goldoniju najvitalnijeg, najodgovornijeg, najperspektivnijeg sloja — komuniciraju međusobno dijalektom, koji prividno nosi pučko obilježje. U biti rečenična struktura pokazuje jednu smišljenu organiziranost, takvu da je autor osjetio potrebu da iznese neka tumačenja termina i izraza.⁵⁴ Nitko od protagonista ne zamuckuje, a misli su dorečene i jasne. Radi se o specifičnom jeziku, *linguaggio particolare*, kako veli sam autor, koji plijeni svojom lingvističkom reproduktivnom sposobnosti, i osmišljenošću sadržaja čini prizore nepovijljivima, što dokazuje između ostalih scena susreta gazde Lunarda sa ženom i kćeri:

Lunardo (*Entra e viene bel bello, senza parlare*)

Margarita: (Velo qua per Diana) (*s'alza*)

Lucietta: (El vien co fa i gatti) (*s'alza*). Sior padre, patron.

Margarita: Sioria. No se saludémo gnanca? (*a Lunardo*)

Lunardo: Laorè, laorè. Per farne un complimento tralassè de laorar?

Lucietta: Ho laorà fin adesso. Ho deboto fenío la calza.

Margarita: Stago a veder, figuranse, che siémo pagae a zornada.

Lunardo: Vu sempre, vegnimo a dir el merito, me dè sempre de ste risposte.

Lucietta: Mo via, caro sior padre; almanco in sti ultimi zorni de carnaval, che non staga a criar. Se no andemo in nissun liogo, pazienza; stemo in pase almanco.

Margarita: Oh, élo no pol star un zorno senza criar.

Lunardo: Senti che strambazza! Cossa songio? un tartaro? una bestia? De cossa ve podeu lamentar? Le cosse oneste le me piase anca a mi.⁵⁵

Riječ spretno zaokružava sliku lika, dočarava unutarnji, intimni, nedostupni ambijent konzervativne građanske porodice i težnju mladih za razbijanjem patrijarhalnih okova. Ta birana, u biti jednostavna riječ mletačke buržoazije, čiji pučki prizvuk upozorava na još neokončanu polarizaciju društva, nedvojbenu ukazuje na svoju premoć nad književnim jezikom, koji je u XVIII stoljeću verbalna inflacija dovela u situaciju da vlastite riječi sadržajno ogoli.⁵⁶ »Istina, izrazi su pučki, ali ne iz najnižeg plebsa«,

⁵⁴ U »L'autore a chi legge« mogu se pročitati i sljedeće misli: »Quantunque per altro sia stata fuor di qui recitata con buona sorte, son sicuroissimo che tutti i termini, e tutte le frasi nostre non ponno esser capite, però con quanto studio ho potuto, ne ho posta in piè di pagina la spiegazione.« (Carlo Goldoni, *Commedie scelte*, v. II, Torino 1949, str. 91).

⁵⁵ Čin I, sc. 2.

⁵⁶ Značajna je Goldonijeva izjava: »Pošto se komedija sastoji od opo- našanja osoba koje govore više nego osoba koje pišu, služio sam se najobičnijim načinom izražavanja u odnosu na opći talijanski jezik. Što se tiče mletačkog narječja, svjestan sam da ga poznajem u dovoljnoj mjeri kako bih mogao živjeti u uvjerenju da je pisan kako se govori.« (*Opere*, v. XIV, Milano, str. 465).

veli Goldoni,⁵⁷ što znači da se svjesnom selekcijom branio od folklorizma, dokumentarnosti, regionalizma ili kampanilizma.⁵⁸ »Svaki glas, svaki izraz, svaka kadenca slika dušu likova i stvari, pjeva skrivenu poeziju narodnog života, života starog kao svijet, koji povijest ne poznaje: poezija starih zauvijek nestalih kuća, starih zauvijek nestalih vremena. Jednostavna poezija kao i stvari koje ona ovjekovječuje,« kaže Giuseppe Ortolani sastavljajući bilješke za komediju *Le donne de casa soa*.⁵⁹

U Goldonijevoj trojakoj upotrebi jezika — talijanskog, francuskog i mletačkoga, dijalekt najefektnije pričvršćuje dramske tekstove za ljudsku svakidašnjicu i pokazuje kako riječi moraju biti podređene ideji, kako i do koje se mjere mogu staviti u službu komike.

U potrazi za jezičnom prirodnošću, za konkretnim rješenjima, mletački komediograf oglušio se o protest purista, akademikâ, tradicionalista; zato je njegov dijalog, osobito u dijalektalnim komedijama, razmaknuo teatarske raspone.⁶⁰

»Goldoni zatvara jednu stranicu i otvara novu u povijesti dijalektalne književnosti i u shvaćanju dijalekta kao izražajnog instrumenta: kod njega dijalekt prvi put dobiva punu autonomiju govornog jezika, izvan karikature i polemike.«⁶¹ Stranica koju zatvara mletački komediograf ima svoje značenje i svoju vrijednost. Ako je, prema ocjeni mletačkog historičara Marina Berenga, u XVIII stoljeću »mletačka kultura vjeran izraz jednog konzervativnog društva, u kojem akademska tradicija prožima svako misaono vrenje,«⁶² Goldonijeva je zasluga to veća.

Kao što se Goldoni programatski, svjesno priklonio dijalektu u niz komedija, tako se i njegovi mladi suvremenici Giovanni Meli (1740—1815), Carlo Porta (1775—1821) i Giuseppe Gioacchino Belli (1791—1863) odlučuju za domaću, lokalnu riječ pri pisanju svojih stihova. Sicilijanski dijalekt, kojim piše Meli, prošao je kroz pjesnički filter, pa je izgubio prirodnu draž i natopio se pastoralnom patetikom, originalno intoniranom.

Carlo Porta, rodnom iz Milana, traži u vlastitom lokalnom govoru podesno sredstvo za oblikovanje svijeta u antitezi s onim koji je opjevala arkadijska i neoklasična poezija. To je svijet ari-

⁵⁷ *Tutte le opere*, v. V, Milano 1955, str. 1197.

⁵⁸ G. Folena, *op. cit.*, str. 150.

⁵⁹ *Tutte le opere di Carlo Goldoni*, v. V, Milano 1955, str. 1402.

⁶⁰ Goldoni se poslužio dialektom pri sastavu šesnaest komedija. U nekim je dijalekt korišten u alternaciji s književnim jezikom.

⁶¹ G. Folena, *op. cit.*, str. 150.

⁶² *La società veneta alla fine del Settecento*, Firenze 1956, str. 189.

stokracije, propalih dama, ciničnih parazita, uvučenih u svoje plemičke ljuske i spremnih da iskale svoje negodovanje prema društvenom kretanju i klasnim pomjeranjima. Porta se odriče književnog jezika, a s njime i retorike; svoju verbalnu snagu crpe u živom svakodnevnom govoru, a stihove oplođava satiričkim smislom.

Svojim socijalnim, literarnim i moralnim angažiranjem, Porta bučno navaljuje na pjesničku tradiciju i nagovještava romantično doba. Njegov glas neće doći do Bellija, jer mu je rodni Rim zatvarao obzorja svojom strogom diferencijacijom društvenih klasa i literarnim konzervatizmom. Belli se kreće u zatvorenom krugu svoga grada, stoga ne prihvaća novine, ne opravdava preporoditeljski pokret, a još manje odobrava ideje romantizma. Unatoč tomu, rimsko narječje uspješno ga je privezalo za život, pa su se u njegovoj pjesmi skrasili predstavnici svih slojeva, koji tumaraju po gradu. Belli ih nemilosrdno razgolićuje, i time stavlja pod lupu cjelokupnu društvenu organizaciju, pokazujući koliko je ona nakaradna.

Spomenuti pjesnici nisu dali svoga prinosa teatru. Pozornice životare unatoč pokušaja Alfierija da se stavi uz bok francuskih klasika i obnovi tragediju. U kazalištima ne odzvanja više dijalektalna riječ, jer su kod romantičara lingvističke i stilističke preokupacije podređene razmišljanju i traganju za moralno-političkim i odgojno-didaktičnim smislom. Teć će u drugoj polovici XIX stoljeća, s Paolom Ferrarijem i Giacintom Gallinom, u kazalištu ponovno odjeknuti istinski domaći glasovi. Njihova jeka, mada natopljena komikom, neće, ili će vrlo teško, probiti regionalne, odnosno gradske međe. Dramska djelatnost i dalje će se oslanjati na minorna, hibridna djela, jer talijanski romantizam nije uspio stvoriti moderni teatar. Sputavala su ga unutarnja previranja i društvena neuravnoteženost. U vreloj klimi *Risorgimenta* dramaturškim stvaracima ponestalo je snage da se zalete u stvarnost i pronađu teme za scensku predstavu.

G. Rabac-Čondrić: IL TEATRO DIALETTALE ITALIANO
TRA IL RINASCIMENTO E IL ROMANTICISMO

Riassunto

Il rinascimento aveva allargato col Ruzante la tematica della materia rurale servendosi del linguaggio dialettale ed aveva portato sulle scene il nuovo personaggio del villano senza insistere sulla sua comicità irridente. La controriforma preclude la via al personaggio contadino e spiana il terreno all'attore dell'arte, il quale colle sue improvvisazioni immobilizza l'autore e fa trionfare una forma drammatica sostanzialmente inconsistente, che tuttavia si mantiene grazie alla comicità artificiosa, alla beffa grossolana, alla satira poco inventiva, ad un linguaggio bizzarro e promiscuo. Ciò denota la profonda crisi della drammaturgia, che si fa ancora più acuta durante il barocco.

Michelangelo Buonarroti il Giovane, Carlo Maria Maggi, Carlo Giambattista Tana e Francesco De Lemene cercano una via d'uscita nell'uso alternativo del dialetto e dell'italiano. La maggioranza dei loro personaggi che sfilano sulle scene preferisce esibirsi in lingua vernacolare o popolare, tendenziosamente organizzata e articolata, talchè a stento lascia trapelare la componente naturale. Lo sviluppo del gioco scenico è in effetti affidato alla parlata dialettale e i protagonisti si sbizzarriscono verbalmente usando toni e cadenze diverse.

Con Maggi e De Lemene i dialetti lombardi entrano nella storia del teatro dialettale. Questa prospettiva apre al vernacolo piemontese il marchese Tana con la commedia *Il Cont Piolet*. Il conte esprime il suo utilitarismo egoistico alterando il senso delle metafore popolari e servendosi di un linguaggio che pare creato apposta per lui, il cui filone, però, si ricollega alla parlata locale.

Comparati a quelli in lingua, i testi teatrali del Seicento scritti in dialetto si presentano più coloriti e più vivaci. Anche se la parola indigena, vernacolare fu ricreata e drammaticamente adattata, essa seppe conservare la freschezza e possiede un certo fascino esotico.

Nessuno degli autori dialettali cullava l'idea di rivolgersi al popolo o di scrivere per esso, eppure tutti approfittarono della naturalezza espressiva del suo parlare.

La scalata della commedia dell'arte e del melodramma, accanto ai tentativi dialettali, non poté arrestare l'arte drammatica nel suo cammino involutivo. Bisognava attendere Carlo Goldoni per dare al teatro italiano la spinta decisiva verso il rinnovamento. Il felice esito della riforma bisogna attribuirlo, almeno parzialmente, al proverbiale vitalismo del dialetto veneto.

Il dialetto, divenuto per il Goldoni una scelta linguistica e stilistica, contribuì ad animare la forma, ad aggiornare la materia drammatica, a riorganizzare l'organismo scenico, ad accentuare la carica umoristica e scherzosa, a rendere più naturale il dialogo. La parola viva ed autentica rende i suoi personaggi irripetibili e nel contempo riconoscibili. Essa attesta con quanto spirito selettivo e con quanta sensibilità linguistica il Goldoni abbia piegato o subordinato la lingua veneta alla materia drammatica attinta alle sorgenti della vita settecentesca.

Goldoni chiude una pagina del dramma dialettale senza aprirne una nuova. Il romanticismo lascia aperta la prospettiva alla poesia dialettale, ma non trovò modo di stimolare l'arte teatrale.